



Universidade de Brasília – UnB

Instituto de Letras - IL

Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas – LIP

O soneto e a música como construtoras de vozes dominantes na perspectiva da Análise do Discurso

Nome: Luciana Alves de Oliveira Scheer

Matrícula: 100088821

Professora Orientadora do Departamento de Línguas Clássicas- LIP: Dra. Edna Cristina
Muniz da Silva

Disciplina: Projeto de Curso

Brasília, Março de 2013.

RESUMO

Este artigo tem como finalidade a discussão sobre as vozes presentes no discurso sobre a mulher no soneto 12 de William Shakespeare e na música *rap* do autor EMICIDA, *Chegaí*. Ambas as composições demonstram como o discurso sobre a mulher é representado pelas vozes monológicas que não permitem a inserção do *outro* (mulher) como forma de réplica. As demonstrações foram representadas pelos conceitos de Maingueneau (1989), Bakhtin (2012) e Fairclough (2001), que se utilizam dos conceitos de intertextualidade, heterogeneidades mostrada e constitutiva, polifonia e outros elementos linguísticos os quais corroboram com a hipótese de que as representações poéticas e musicais postulam suas ideologias na veiculação dos discursos monológicos. Da Renascença aos dias atuais as vozes masculinas interpolam suas crenças sobre as vozes femininas.

PALAVRAS CHAVE: Heterogeneidade; vozes

RESUMÉ

Cet article vise à discuter des voix présentes dans les discours sur les femmes dans Sonnet 12, William Shakespeare et la musique rap EMICIDA auteur, *Chegaí*. Les deux compositions démontrent comment le discours sur les femmes est représentée par des voix monologiques qui ne permettent pas la prise en compte d'une autre (femme) comme un moyen de réponse. Les manifestations étaient représentés par des concepts Maingueneau, Bakhtin et Fairclough, qui utilisent les concepts d'intertextualité, des hétérogénéités indiquées et constitutive, la polyphonie et autres éléments linguistiques qui corroborent l'hypothèse selon laquelle les représentations poser poétique et musicale idéologies de leur placement dans les discours monologique. Renaissance aux voix présentes mâles d'un jour interpoler leurs croyances sur les voix féminines.

MOTS-CLÉ: Hétérogénéités; voix.

1. INTRODUÇÃO

O presente artigo tem por finalidade a análise textual da música do autor EMICIDA, *Chegai* e o soneto 12 de William Shakespeare, traduzido por Ivo Barroso. Ambas as composições são enunciações em primeira pessoa do singular que se dirigem ao público leitor/ouvinte.

De acordo com os autores consultados para as análises as composições demonstram como o discurso sobre a mulher é representado pelas vozes monológicas que não permitem a inserção do *outro* (mulher) como forma de réplica. Para os pressupostos teóricos foram consultados os conceitos sobre vozes de Fairclough (2001), Bakhtin (2012), Brait (2012), Maingueneau (1989). Para as conceituações sobre poesia, (Massaud, 1982 e 2001) e Zumthor (2010).

2. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Os Dialogismos e as Heterogeneidades presentes no Soneto e Música

2.1 RAP E O DISCURSO

O estilo musical rap pertence ao movimento *hip hop* que está presente entre os jovens das periferias. Compreende-se em: *Break* (dança), *grafitte* (desenho) e *rap* (música).

As letras de música são baseadas em relatos sobre as dificuldades cotidianas em suas comunidades e a música é o ambiente em que encontram o lugar para se manifestarem. Esse relato é permeado de poesia e rima, sobre um conteúdo ideológico importante.

(...) A cultura de rua é a denominação reivindicada para as suas práticas que, ao menos ao nível do discurso, não aspiram aos salões aristocráticos, nem ligam a mínima para quem inventou a palavra cultura, porque antes de ser um conceito, para eles é um modo de vida e expressão. Eles a empregam num sentido que transcende a sua utilização antropológica mais ampla, para definir uma opção estética, política e social (...) (Azevedo e Silva, 1999,p. 75).

Importante observar que o rap é um relato. Nesse sentido, podemos considerar a voz como ponto de partida para a análise do discurso. A voz é a palavra articulada portadora de intenção daquele que deseja ser entendido e se fazer existente, a sua força elocutória lhe atribui a presença.

Nas práticas discursivas, as vozes são formas materiais de ideologia (Fairclough, 2001, p. 116). Para o autor, as ideologias se tornam eficazes nos discursos porque mostram suas práticas sociais pertencentes aos sujeitos.

(...) Os grupos musicais de rap quase sempre anunciam no Salve, o espaço reservado para reverenciar os bairros e as pessoas consideradas importantes para cada grupo no início das canções e discos. O Salve é também o momento da poesia ou da narrativa, em que se instaura o ponto espacial, temporal, social e étnico de onde se está falando, ou melhor, enviando a mensagem, para que o ouvinte não se sinta ludibriado (...) os diálogos são diretos, quase pessoais, entre os rappers e os ouvintes (...) (Azevedo e Silva, 1999:75).

O rap é uma prática discursiva, um relato direto entre o autor e o ouvinte. Compõe-se de rimas que desvelam as identidades dos sujeitos participantes daquele discurso, daquele enunciado.

2.2 SONETO E DISCURSO

O soneto é uma forma poética lírica que na Grécia era cantada junto com o instrumento chamado *lira*. Passou a ser recitado por volta do século XV. De acordo com as elucidações de Massaud Moisés (2003) o soneto foi inventado durante a Idade Média, no século XIII. A palavra *soneto* vem do provençal *sonet*, diminutivo de *son*, o que denota sua aliança com a música (p. 273).

O soneto em aliança estrutural com a música, pertence ao canto, o que torna a relação unilateral entre os discursos. Tezza (2012, *apud* Bakhtin):

Nos gêneros poéticos (...) o discurso satisfaz a si mesmo e não admite enunciações de outrem fora de seus limites. O estilo poético é convencionalmente privado de qualquer interação com o discurso alheio, de qualquer “olhar” para o discurso alheio. (p.209)

É uma estrutura permeada por uma voz, que fictícia ou não, aparece na primeira pessoa do singular. Um sujeito da voz, o *eu* do poema, que estabelece um diálogo com o ouvinte, convertendo ou não a realidade em linguagem restrita à poesia, é responsável por um ato de enunciação.

2.3 A HETEROGENEIDADE MOSTRADA E CONSTITUTIVA ENTRE MÚSICA E SONETO EM SUAS REPRESENTAÇÕES

De acordo com as considerações de Charaudeau e Maingueneau, “um discurso nunca é homogêneo, sempre há a presença de outros discursos” (2008, p.261). Para a definição de heterogeneidade mostrada, o discurso é localizado dentro de outro discurso, onde há marcas linguísticas e a presença do outro, polifonia, paráfrase, discurso direto e indireto, metadiscurso. A heterogeneidade constitutiva demonstra a presença do outro de forma implícita, há a dominação do interdiscurso.

A heterogeneidade e suas especificações nas análises entre música e soneto corroboram com os pressupostos teóricos de Bakhtin, de que a interioridade do discurso é construída pelas relações sociais, linguísticas e ideológicas do sujeito comunicante.

O que se caracteriza por polifonia é o conjunto de vozes que permeiam a voz principal do sujeito atuante da cadeia de enunciação, do processo dialógico. No diálogo polifônico, as outras vozes são dotadas de individualidades que participam da comunicação com o sujeito autor da voz.

O que caracteriza a heterogeneidade entre música e poesia são vozes marcadas por outras vozes que são permeadas pelos discursos externos ao texto.

A linguagem poética possui suas peculiaridades quanto à forma estilística e uma linguagem que é estranha ao cotidiano, mas o poeta, ao escolher as palavras do discurso, usa a locução para dialogar com o ouvinte/leitor, expõe seus argumentos, assim como na música.

2.4 ENUNCIÇÃO E O SUJEITO

Entende-se por enunciado, em análise do discurso, um texto que falado ou escrito é materializado pela língua apropriada ao sujeito enunciadador. Quem enuncia em música e poesia é o sujeito que permeado por seus valores sociais, ideológicos e linguísticos, é também locutor de dentro de um espaço discursivo.

A música e o poema são formas em que as vozes são unilaterais, ou seja, o ouvinte/leitor é passível na construção dialógica do discurso. Os produtores do enunciado permeiam suas práticas sociais (Fairclough, 2001:11) e atribuem as vozes a esses interlocutores, ouvintes/leitores.

A noção de hegemonia é tratada aqui como forma de relevância dos contextos sociais em que são inseridos os produtores dos discursos, os sujeitos, ou seja, as vozes são forças ideológicas que permeiam as intertextualidades. “A hegemonia fornece uma matriz e um modelo de análise do discurso” (Fairclough, 2001:126), levando em conta suas práticas sociais.

3. METODOLOGIA

A metodologia da análise dos textos foi baseada em Maingueneau (1989) e Fairclough (2001) que discutem sobre a importância da identidade e das relações sociais que permeiam os discursos. Não existe enunciação que seja neutra, ou seja, a situação de comunicação determina que o sujeito esteja inserido no contexto de enunciação e não fora dele.

As produções poéticas e musicais são manifestações artísticas que literariamente implica que não haja participação direta entre os compositores com seus produtos artísticos, no entanto, levando em consideração as teorias de Bakhtin (2001), Fairclough e Maingueneau, em análise de discurso ou qualquer meio de produção linguística, não há enunciação neutra, como dito anteriormente. As vozes presentes nas produções poéticas e musicais são representantes da identidade e do contexto social em que está inserido o locutor, o que influi diretamente na análise discursiva.

A reflexão a seguir será construída pela análise dos trechos das composições que articulam sobre como as intertextualidades constroem os pensamentos e convicções de seus autores e, como essas pressuposições são incorporadas de valores sociais por meio das vozes, discursam monologicamente sobre a mulher para seu público leitor/ouvinte.

Os trechos analisados serão numerados e obedecerão a uma numeração correspondente aos textos originais.

Chegaí,
Emicida

1 Garotas são todas iguais (todas),
2 fico só olhando no rolê, pra ver qual brilha mais.
3 Quer a eternidade pra ser amada,
4 mesmo que a eternidade desse amor dure uma
5 madrugada... (uma)
6 Trazendo as estrelas no olhar estiga,
7 gosto de vê-la sorrir pras amigas...
8 Minha cara de inocente rende várias alegrias,
9 começa em "oi tudo bem?" termina em "bom dia"...
10 Os batucão quer morrer na balada,
11 porque fico de canto lá como quem não quer nada,
12 elas cola sorrindo, me fala umas parada...
13 Respondo, ela diz: "Que lindo". Já era, tem mais uma
14 apaixonada...
15 Deixo ela dançar, deixo ela fumar,
16 deixo ela beber só pra ver onde vai dar...
17 Quase incapaz de dizer não,
18 eu digo: Calma filha, deixa que agora eu assumo a
19 direção...
20 Ôôôô, chega aí, que bom te ver aqui
21 Tô tipo fã, dança irmã, até de manhã
22 No banheiro ela retoca o blush, o batom
23 Volta perfeita, oxe, tá bom
24 Seja bem vinda, arrasa, vai linda
25 Dj's Miranda que destroça, enquanto isso,
26 você que é o Emicida ? NOOOSSA...
27 Presto atenção nas pessoas,
28 já notou que tudo é mais bonito quando a música que
29 toca é boa ?
30 A vibe, o clima, as mão pra cima, irmão,
31 pra mim, isso é uma oração ..
32 Mulheres são a melhor desculpa, o melhor motivo,
33 a melhor maneira pra se sentir vivo,
34 melhor razão pra sair, melhor razão pra ficar,
35 motivação pra sorrir, inspiração pra cantar...
36 conversa vai, conversa vem,
37 eu já ouvi tudo isso, ela também...
38 Mais um drinque pá nós, os trinke é após,
39 hora de dividir com você os lençóis...
40 Ela pede uma breja eu vo de shueps,
41 te levaria pra fora mais deixa acaba esse raps...
42 Ôôôô, chega aí, que bom te ver aqui
43 Tô tipo fã, dança irmã, até de manhã
44 No banheiro ela retoca o blush, o batom
45 Volta perfeita, oxe, tá bom

Soneto 12,
William Shakespeare

1 Quando a hora dobra em triste e tardo toque
2 E em noite horrenda vejo escoar-se o dia,
3 Quando vejo esvair-se a violeta, ou que
4 A prata a preta tẽmpora assedia;
5 Quando vejo sem folha o tronco antigo
6 Que ao rebanho estendia sombra franca
7 E em feixe atado agora o verde trigo
8 Seguir o carro, a barba hirsuta e branca;
9 Sobre tua beleza então questiono
10 Que há de sofrer do Tempo a dura prova,
11 Pois as graças do mundo em abandono
12 Morrem ao ver nascendo a graça nova.
13 Contra a foice do Tempo é vão combate,
14 Salvo a prole, que o enfrenta se te abate.

4. ANÁLISE DE DADOS

4.1 MÚSICA E POESIA, GÊNEROS MONOLÓGICOS PARA O DISCURSO SOBRE A MULHER.

A heterogeneidade é a construção das interioridades dos gêneros discursivos. Bakhtin (2012) assevera que os gêneros são construções de comunicação, em que seus autores evidenciam suas escolhas linguísticas nas escolhas lexicais de seus enunciados.

Em textos orais ou escritos, há a manifestação da individualidade dos sujeitos falantes, constroem suas falas e enunciações de acordo com suas intencionalidades no discurso.

Essas individualidades e práticas sociais expressas são chamadas de *enunciação*, que é a interação entre locutor e receptor na cadeia da fala, para a atribuição de um sentido ao enunciado.

No entanto, entre soneto e música, esse sentido é unilateral por não pressupor a existência de um receptor que interaja de uma forma direta com o locutor. A música e o poema são formas dialógicas monológicas por excelência.

O corpus da análise será a interpretação do discurso presente no soneto 12 de William Shakespeare, que é uma situação monológica sobre a mulher em intertextualidade com a mesma fala presente na música rap *Chegaí* do *rapper* EMICIDA.

Ambos são representações de discurso sobre a mulher, que apresentam em suas falas, seus contextos sociais e vivências e com isso, seus julgamentos sobre a natureza feminina.

O eu-lírico no soneto é responsável pela expressão da subjetividade e dos sentimentos da voz do poema. No entanto, possui uma voz produtora de uma ideia sobre algo. Ao falar sobre a mulher, há o questionamento sobre a beleza feminina:

9. *Sobre a tua beleza então questiono*

10. *O que há de sofrer do tempo a dura prova,*

A voz masculina do poema atribui um tempo para que essa beleza feminina perdure. O trabalho com a linguagem poética é estilístico, há uma escolha de vocabulário em sua construção, o que permite a visualização de seu ponto de vista pela heterogeneidade constitutiva, que é a manifestação implícita do que é inscrito no discurso.

Fazendo a inversão do primeiro verso, temos a seguinte afirmação: *Questiono então sobre a tua beleza*. Esse questionamento na primeira pessoa do discurso (*Eu questiono*) determina o poder presumido do sujeito, em julgar a beleza feminina com o passar do tempo. O eu-lírico instaura a polêmica, o que podemos então depreender a dominação simbólica do discurso sobre a mulher, ela não agrada aos olhos do eu-lírico o que demonstra em seu questionamento um tom de afirmação sobre o tempo “durável” de sua beleza e que fica explícito na intencionalidade do verbo marcada na frase: “*o que há de sofrer do tempo a dura prova*”, [o que sofrerá a beleza com o tempo?]

Diante dessa dominação do discurso sobre a mulher, podemos comparar em análise no *rap*, uma linguagem dos dias atuais que é permeada de discursos dominantes em relação ao feminino.

1. *Garotas são todas iguais (todas),*

2. *Fico só olhando no rolê, pra ver qual brilha mais*

3. *Quer a eternidade para ser amada,*

4. *Mesmo que esse amor dure uma madrugada.... (uma)*

A música é um texto que marca a presença do outro no discurso. O outro a quem se dirige o discurso, leitor/ouvinte, ou até mesmo, sobre quem o autor/locutor fala. O *rap* é um relato sobre algo que o produtor deseja transmitir ao seu público. Então diante dessa afirmação em (1), há uma generalização sobre a conduta de comportamento das mulheres nos dias atuais enfatizada com o uso da palavra “*todas*” entre parênteses e o uso do verbo *ser* na forma do presente do indicativo que enfatiza a afirmação feita sobre as garotas. O interlocutor da cadeia discursiva, (público, receptor da música), participa dessa afirmação generalista sobre a mulher.

Em (2): “*Fico só olhando no rolê, pra ver qual brilha mais*”, o autor contradiz sua afirmação feita anteriormente pela generalização marcada pela palavra “todas” entre parênteses. Aqui, ele se mostra com autoridade em escolher [qual delas] “*que brilha mais*” diante de “todas” as mulheres que são iguais.

O papel da polifonia na análise da letra de música e soneto permite uma discussão sobre quais são os valores ideológicos e hegemônicos intrínsecos nas argumentações utilizadas para as formações de opinião sobre o público leitor/ouvinte.

O sujeito locutor da música declara que (3). *Quer a eternidade para ser amada*, (4). *Mesmo que esse amor dure uma madrugada...* (uma). Essa afirmação sobre a conduta feminina é enfatizada novamente com a palavra *uma* entre parênteses. O que implica a polêmica sobre o que ele acredita. Para ele, as mulheres não mais querem uma relação duradoura e a eternidade é somente por uma madrugada. A eternidade que o locutor afirma ser o desejo da mulher com relação ao amor transparece uma retomada dos dois últimos versos do “Soneto da Fidelidade”, de Vinícius de Moraes,

1. “*Que não seja imortal, posto que é chama,*

2. *Mas que seja infinito enquanto dure.*”

Em (1), acontece a elipse do sujeito *amor*, [*que o **amor** não seja imortal*]. Essa elipse pode ser um marcador de refuta sobre afirmação que a voz do poema não declara explicitamente sobre o amor imortal, mas a retomada da afirmação se faz pelo conectivo argumentativo [**mas**] que liga as duas afirmações, inicia a segunda oração: [Mas que seja (o **amor**) infinito *enquanto dure*]. “*Enquanto dure*” é uma expressão que se utiliza do verbo *dure*, conjugado em terceira pessoa do singular (ele) [o amor], do presente do subjuntivo que determina a incerteza do falante sobre algo previamente expresso. Com isso, a afirmação feita pelo locutor da música em (4): “*Mesmo que esse amor dure uma madrugada*” (uma) é uma ironia utilizada em relação ao trecho do soneto em heterogeneidade constitutiva, o que manifesta implicitamente o “Soneto da Fidelidade.”

Nos dois textos, o tempo é a uma das polêmicas sobre o discurso. O tempo que os locutores usam como refúgio de enunciação para a afirmarem seus valores de pensamento sobre a natureza feminina e a beleza. A condição do tempo para os locutores do texto é um fator determinista intrínseco dentro dos enunciados.

Nas primeiras estrofes do poema, o autor revela em suas observações sobre o tempo, desvelando o entendimento sobre a chegada de velhice para a mulher.

1. *Quando a hora dobra em **triste e tardo** toque*

2. *Em noite horrenda vendo escoar-se o dia*

3. *Quando esvai-se a violeta, ou que*

4. *A **prata preta** **têmpora** assedia*

Corroborando a afirmação, na primeira estrofe acima, a refuta é marcada pela aliteração, um recurso poético de inscrição de sons nas rimas que permitem que haja essa dissonância sobre a polêmica instaurada no decorrer das estrofes. A musicalidade, que é a natureza do soneto, apresenta-se (1) (4) em forma de som de relógio, a aliteração o que permite essa visualização da refuta em forma de tempo.

Para Bakhtin, o sujeito se reproduz através de seus discursos, utilizando seu contexto social e seus valores na linguagem, o que significa que, na produção dos enunciados, haja o uso intermitente da “consciência individual”. (2012: 403)

20. *Ôôôôô, chega aí, que bom te ver aqui*

21. *Tô tipo fã, dança irmã, até de manhã*

22. *Não banheiro ela retoca o blush, o batom*

23. *Volta perfeita, oxe, tá bom*

No trecho (23), as marcas dialetais estão presentes nos versos, o que caracteriza o contexto social ao qual pertence o locutor da música. “Os *rappers* almejam nas letras de música, a visibilidade social e o poder da voz. Analisando a música, irá encontrar a leitura da vida social, do fazer social”. (ANDRADE, 2010, p. 89, 86).

Ao analisar a estrofe acima, o autor infere que a mulher precisa de uma referência que está no discurso do homem (23): “*volta perfeita, oxe, tá bom*”. Nota-se que a há uma elipse do sujeito em (23) [Você] e a apresentação do verbo *voltar* está no presente do indicativo, o que refere à fala uma certeza que o locutor tem sobre o retorno da mulher no campo enunciativo, e a supressão do sujeito participante [a mulher] do diálogo infere uma dominação do locutor no discurso.

A mesma referência de dominação do discurso é notada nos versos (9) e (10) do soneto quando há o questionamento à mulher sobre sua beleza e a prevalência da voz

masculina no discurso infere que a mulher precisa de uma “aprovação” sobre sua natureza bem como acontece em (23) que o locutor da música determina e aprova as ações da mulher o que se acentua se análise verbal for no vocativo [***Volta você perfeita***] e pela expressão de sua subjetividade: “*oxe, tá bom*”. Isso denota que a heterogeneidade mostrada em (23) não insere o outro_ no caso a mulher, como participante da cadeia enunciativa em discurso direto. Esse discurso é representado pela voz do locutor que atribui à cena enunciativa, as suas crenças.

Diante do observado os discursos femininos foram obscurecidos, muitas vezes não atribuindo o direito de voz, até mesmo na música. Logo, a música é uma composição de característica monológica e não há como dissociar a criação de uma enunciação sem levar em conta sua distribuição. A música é criada para um determinado público ou não, que é o consumidor direto dessa produção. Qualquer que seja a natureza do discurso, ele “contribui para a construção das relações sociais e seus sistemas de crença”. (Fairclough, 2001, p.91). Destarte, as vozes femininas das composições continuam reprimidas diante dos valores e crenças nos discursos masculinos.

O possível diálogo existente na música entre o *rapper* e uma mulher, não é democrático a partir do momento em que ele atribui a sua voz a discussão, o que subteme-se uma dominação da voz da mulher com suas crenças, o que mostra o trecho marcado em negrito:

10. *Os batuacão quer morrer na balada*

11. *Porque fico de canto lá como quem não quer nada*

12. *Elas cola sorrindo, me fala umas parada...*

13. ***Respondo, ela diz: “Que lindo”. Já era tem mais uma apaixonada***

Analisando (13), sua reestruturação seria a seguinte: *Ela diz: “Que lindo”. Respondo: Já era tem mais uma apaixonada*. Essa deslocação de termos é conhecida na poesia como hipérbato. Aqui as aspas não representam a intertextualidade manifesta que é a presença explícita de outro texto (Fairclough, 2001 p.136), a oração expressa entre aspas designa uma forma de distanciamento da fala exterior, ou seja, a demarcação da apropriação do objeto exterior ao discurso:

“As aspas constituem antes de mais nada um sinal construído para ser decifrado por um destinatário. O sujeito que utiliza as aspas é obrigado, mesmo que disto

não esteja consciente, a realizar uma certa representação do seu leitor e, simetricamente, oferecer a este último uma certa imagem de si mesmo, ou melhor, da posição de locutor que assume através das aspas. (Maingueneau, 1989 p.91)

A presença da imagem do locutor do *rap* e do soneto repercutem nas possíveis relações de dominância sobre as vozes femininas ideologicamente construídas por si mesmos, atribuindo-lhes suas culturas, crenças e valores sociais.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do *corpus* foi construída sobre os conceitos iniciais em Análise do Discurso. A música e o soneto assemelham-se por suas estruturas enunciativas, são discursos monológicos em que há a predominância da voz masculina sobre as construções das vozes femininas.

A predominância sobre os discursos ficou bastante evidente após as análises o que suscitou as reflexões de como as imposições masculinas são frequentemente alicerçadas em valores baseados em suas crenças sobre a natureza feminina.

Os discursos são construídos de acordo com a consciência de seus produtores, o que foi verificado por meio das heterogeneidades e as intertextualidades que se manifestam pelos relatos, no caso do *rap* e as vozes monológicas que determinam sobre as enunciações femininas.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Elaine N. de, (org). *RAP E EDUCAÇÃO, RAP É EDUCAÇÃO*. Vários autores. São Paulo: Sammus, 1999.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da Criação Verbal*; prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov; introdução e tradução do russo: Paulo Bezerra. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes.

CHARAUDEAU, Patrick e MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. Coordenação e Tradução: Fabiana Komesu. 2ed. São Paulo: Contexto, 2008.

EMICIDA, Álbum: “*Sua Mina Ouve Meu Rep Tamém*”. Letra da música *Chegaí*. Disponível em: www.vagalume.com.br. Consultado em 27/12/12.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Tradução: Izabel Magalhães, coordenadora de Tradução, revisão técnica e prefácio. Editora Universidade de Brasília, 2001.

SHAKESPEARE, William. *50 SONETOS*. Soneto XII. Tradução e apresentação de Ivo Barroso. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p.25.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas Tendências em Análise do Discurso*. Tradução: Freda Indursky. Revisão dos originais da tradução: Solange Maria Leda Gallo, *et.al*. São Paulo, Campinas: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1989.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária: Poesia*. 16.ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

_____. *Dicionário de Termos Literários*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1989.

TEZZA, Cristovão. *Poesia*. Artigo. *Bakhtin: outros conceitos_chave*. Beth Brait (org). 2 ed. São Paulo: Contexto, 2012.

VARGAS, Maria Valéria. *Verbo e Práticas Discursivas*. São Paulo: Contexto, 2011.

MORAES, Vinícius. *Soneto da Fidelidade*. Disponível em: www.viniciusdemoraes.com.br/site. Consultado em: 02/03/2013.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, *et.al.*
Belo Horizonte: UFMG, 2010.